RODICA MARIAN

LECTURA POEMULUI *PESTE VÂRFURI* PRIN MOTIVUL CORNULUI LA EMINESCU

Lectura peisajului din forma definitivă a condensatului poem *Peste vârfuri* este dominată de imaginea specifică lansată de primul vers: *Peste vârfuri trece lună, / Codru-şi bate frunza lin, / Dintre ramuri de arin / Melancolic cornul sună.* Natura devine simultan cadru şi subiect, într-o armonie magică de mijloace, invadând spaţiul semnificaţiei poetice prin cântarea dulce a cornului. Cornul, şi mai ales sunetul lui tânguitor, fermecat şi dureros, este un motiv tipic al universului poetic eminescian, devenind în poemul *Peste vârfuri* simbolul central[1].

D. Popovici[2], ca şi alţi cercetători eminescologi, mai recent, arăta că sub raportul cultivării acestui motiv nu este cazul să se invoce obligatoriu dependenţa poeziei române de romantismul european, în speţă de romantismul german. Mai curând, cred că avem de a face cu un paralelism, cu o influenţă catalitică „îndreptătoare spre propriile obârşii", venită dinspre cunoaşterea spiritului culegerilor de folclor ale celor din Şcoala din Heidelberg, sincronă de altfel cu preocupările lui Eminescu, care era culegător de folclor încă înainte de plecarea la studii în străinătate[3]. Aşadar, „propensiunea firească a poetului către cufundarea în lumea culturii populare" era într-o relaţie specială cu cea a lui Clemens Brentano, cel mai pasionat culegător de literatură populară din întregul romantism german, autor, alături de Achim von Arnim, al celebrei culegeri *Des Knaben Wunderhorn* („Cornul fermecat al băiatului"). În esenţă, Zoe Dumitrescu Buşulenga[4] circumscrie rolul contactului eminescian cu cultura germană sub zodia acestor confluenţe de atitudine şi de forţă catalizatoare.

Se poate observa imediat concreteţea substantivelor din prima strofă: *vârfuri, lună, codru, frunză, ramuri, arin, corn;* primele şase elemente ale naturii copleşesc instrumentul de suflat, atât de popular, sinonim cu „tânguiosul bucium", dar şi cu „glasul vechilor păduri", legate prin tradiţie (simptomatic cornul apare în poemele-poveşti, în lirica erotică, în unele exerciţii folclorice eminesciene) de cadrul natural, de proximitatea codrului, şi el semn poetic cu valori mitice[5], aşa

[1] Vezi şi Mariana Neţ, *Eminescu, altfel. Limbajul poetic eminescian. O perspectivă semiotică,* Bucureşti, 2000, p. 60.

[2] D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu,* Bucureşti, 1968, p. 265.

[3] Vezi D. Murăraşu, în *Prefaţă* la Eminescu, *Opere complete,* I. *Literatura populară,* Bucureşti, 1902, p. IX–X.

[4] *Eminescu şi romantismul german,* Bucureşti, 1986, p. 212-213.

[5] Despre motivul *pădurii* văzut ca topos sacru al pământului străbun, dar şi personaj mitic, vezi Zoe Dumitrescu Buşulenga, *Eminescu – cultură şi creaţie,* Bucureşti, 1976, p. 40-54; Eugen Todoran, *Eminescu,* Bucureşti, 1970, p. 301 şi urm.; Felicia Giurgiu, *În eminescianul univers,* Timişoara, 1988, p. 7-19; Iosif Cheie-Pantea, *Eminescu şi Leopardi*, Bucureşti, 1980, p. 106 şi urm.

DACOROMANIA, serie nouă, V–VI, 2000–2001, Cluj-Napoca, p. 203-211

încât cornul devine simbol al naturii înseşi, deşi nu este numai instrument pământesc, zice I. Negoiţescu[6]; sunetul său se va propaga evanescent, „muzica" sa ce leagă cosmosul naturii de cosmosul dinlăuntru devine un „fluid al morţii". Deocamdată, verbul *sună*, pronunţat, din constrângeri prozodice, cu un **u** lung, întăreşte, încununează prezentul verbelor anterioare (*trece, îşi bate*), învestind clipa cu o anume durabilitate ce-i depăşeşte limitele, poate chiar dincolo de determinările circumstanţiale: *Mai departe, mai departe / Mai încet, tot mai încet*. Totodată, verbul *sună* exprimă o certitudine, cum a observat şi D. Popovici[7] dintr-o altă perspectivă, datorată, cred, tocmai schimbării de registru stilistic, din vizualul celor trei versuri anterioare, înspre auditivul întărit de nelimitarea în timp şi spre o anume interiorizare, senzaţia auditivă fiind determinată de un cuvânt cu funcţie adverbială şi cu rol metaforic: ***Melancolic*** *cornul sună*. Sentimentul dublu direcţionat al melancoliei, ca nostalgie sufletească şi aşteptare nelămurită, nesigură, a ceva ce depăşeşte, după părerea mea, tristeţea, este atribuită sunetului, dar ea provine din starea de spirit a poetului[8], care se reverberează şi asupra peisajului anterior descris.

S-a vorbit despre „realismul" cadrului natural eminescian, dar şi despre derealizarea lui: „Ceea ce «vede» Eminescu în peisaj nu sunt semnele realului înregistrate mimetic, ci sensul lor ascuns, noumenal, dezvăluit privirii vizionare", şi apoi „Derealizarea este o caracteristică generală a imaginii eminesciene. Dar, în poemele care pun în relaţie universul naturii cu existenţa umană, derealizarea apare ca specifică acesteia din urmă, în timp ce natura primeşte consistenţa fermă a «realului»"[9]. Absenţa fiinţei din prima strofă a poemului *Peste vârfuri* degajă, prin presiunea concreteţei substantivelor, consistenţa observată de Ioana Em. Petrescu în creaţia eminesciană, în general. Efectul de realitate dominantă a naturii este însă ambiguizat, aş zice anihilat chiar, într-o bună măsură, de primul vers, cu celebra abatere de la norma limbii, nearticularea substantivului *lună*, întărită de acelaşi statut nehotărât al *vârfurilor,* care conferă cadrului o atmosferă nepământească, mai degrabă asemănătoare unei desprinderi astrale, fiind totuşi imprimată de un sentiment straniu, ireal, „lăsând ca totul să se proiecteze într-o depărtare ceţoasă"[10], după cum a observat, cu multă fineţe, D. Popovici. Rosa Del Conte acordă abaterii de la normă în cazul celebrului vers *Peste vârfuri trece lună* efectul unui „maximum de absoluteţe", propagat prin limba „căreia nu-i pasă de constrângerile unor înguste determinări gramaticale" şi asupra celorlalte elemente ale peisajului, „freamăt tăcut de codru – glas melancolic de corn printre ramuri de arin –, […] într-o atmosferă purificată şi rarefiată, în care se va înălţa, unic interpret şi ecou al

[6] I. Negoiţescu, *Poezia lui Eminescu,* Iaşi, 1980, p. 144-145.
[7] D. Popovici, *op. cit.,* p. 282.
[8] *Ibidem*, p. 289: „În realitate melancolia nu este a sunetului de corn, ci o vibraţie a sufletului poetului".
[9] Ioana Em. Petrescu, *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti,* Cluj-Napoca, 1989, p. 60, 61-62.
[10] D. Popovici, *op. cit.,* p. 279.

unei nostalgii cosmice, care aspiră la evaziunea supremă, melodia fermecată”[11]. Cu excepţia notei semantice imprimate de lexemul *nostalgie*, care cred că este degajată numai din adverbul *melancolic*, ca o reverberaţie a sunetului, şi nu imprimă tristeţe acestei cosmicităţi, după cum voi arăta, peisajul primei strofe, în liniile lui esenţiale, este adecvat interpretat de savanta autoare italiană. La impresia de atmosferă afină înălţimilor astrale concură nu numai nearticularea *lunii*, ci şi substanţa semantic-poetică a verbului *a trece*, intim determinată chiar de această nearticulare, după opinia mea. Verbul este folosit aici ambiguu, şi cu sensul „a străbate un spaţiu, a pătrunde”, deşi aparent avem de a face cu înţelesul „a face o mişcare de deplasare peste, pe lângă sau printr-un anumit loc”. (Acest din urmă sens este identic cu cel al verbului *trece* din versurile *Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă, / Prin care trece albă regina nopţii moartă*). Aşa încât elementele evocate în acest peisaj par mai curând visate ori încadrate în fantastic. (În acelaşi sens de impresie ireală a naturii la Eminescu, Th. Codreanu vorbeşte de identificarea cu natura prin părăsirea ei, dobândită ca realitate, paradoxal, s-ar zice, prin pierderea[12] ei, ca şi sensul simbolic din poezia *Floare albastră*, din *La steaua*, din *Muşat şi ursitorile,* cu versul emblematic şi enigmatic *El n-a fost când era, / El e când nu e.* Totodată, aşa cum vom vedea mai departe, Irina Petraş proiectează natura eminesciană în tărâmul visului, observaţie care are confluenţe cu atmosfera de nepământesc care domină, după cum arătam, prima strofă a poemului.)

În ultimă instanţă, citind versul 1 şi 4 din prima strofă a poemului *(Peste vârfuri trece lună [...] Melancolic cornul sună)* mi se pare că nedeterminarea *lunii* se propagă din dezmărginirea spaţială într-un fel de atemporalitate suprapusă prezentului din *sună,* amplificând categorial adevărurile trăirii poetice. Cu atât mai mult cu cât vibraţiile ample ale sonorităţii versurilor şi cadenţa unduitoare a ritmului concură la acelaşi efect de revelaţie, de eveniment crucial, implacabil, în sensul durabilităţii.

La Eminescu, în general, imaginea lunii, ca şi sunetul cornului sunt motive tipice, intratextuale, coordonate ale universului său poetic şi amândouă vin din „noaptea veşniciei”; apariţia lor este cu predilecţie nocturnă, noaptea eminesciană fiind tărâmul prielnic dilatării spaţiului şi timpului, până la *setea liniştii eterne*. Simbolica esenţială a lunii, accentuată prin nearticulare, îşi regăseşte în acest celebru prim vers din *Peste vârfuri* toate potenţele sale contradictorii; ea, luna, înseamnă pe de o parte moarte, în contrapondere cu astrul vieţii, soarele, pe de altă parte înseamnă etern început, fiindcă ciclicitatea fazelor ei este mereu aşteptată. Eminescu trăieşte în general sub lună, zicea Călinescu, luna este şi astrul ideal al nocturnilor, dar şi pavăza schimbărilor prefigurate dincolo de cunoscut, cu periodica ei chemare spre magnetica voluptate a morţii. Aşadar, în structura semantică de adâncime *dorul de moarte* este nu numai corelativul dulcelui sunet de corn, ci şi/sau fascinaţia produsă de trecerea lunii în înalt.

[11] Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut,* Cluj-Napoca, 1990, p. 230.

[12] Theodor Codreanu, *Eminescu – Dialectica stilului,* Bucureşti, 1984, p. 225-226.

Cu strofa a doua, prin primele două versuri: *Mai departe, mai departe, / Mai încet, tot mai încet* se instituie depărtarea, amuţirea care proiectează cadrul natural mai întâi în nefiinţă, în tăcerea de dincolo, acolo unde trebuie să fie pacea veşnică şi numai apoi într-o interioritate a simţirii, apărută în text în versul al treilea: *Sufletu-mi nemângâiet*. Pentru că determinările spaţiale şi auditive urmează după punctul care încheie strofa anterioară, chiar după verbul *sună,* s-ar părea că treptata pierdere este echivoc legată de sunet, numai prin logica semantică; lectura impusă aici şi de efectul de retroacţiune a sensului poetic (numit în poetică *feed-back*) impune această dependenţă a primelor versuri din a doua strofă de verbul care o încheie pe prima, fiindcă de fapt nu *cornul sună mai departe*, *mai departe*, ci sunetul cornului se aude tot mai de departe, tot mai încet. Întreruperea ideii poetice prin punctul aşezat după *sună* conferă versurilor *Mai departe, mai departe, / Mai încet, tot mai încet* o valoare emblematică, aceste circumstanţe devenind figură textuală cu statut intertextual şi au o funcţionalitate similară cu acele simboluri poetice specifice universului poetic eminescian care se regăsesc în multe contexte poetice. Versurile *Sufletu-mi nemângâiet / Îndulcind cu dor de moarte* apar astfel contrastante cu amintirea sunetului şi cu îndepărtarea lui maximă, deşi gramatical statutul în strofă al stingerii în depărtare şi tăcere pare să aibă şi rolul de a preciza modul şi circumstanţele îndulcirii sufletului: „Mai departe, mai departe, / Mai încet, tot mai încet, / Sufletu-mi nemângâiet, / Îndulcind cu dor de moarte”.

Ultimul vers din a doua strofă aduce în focalizarea contextului sintagma-cheie a poemului: **dor de moarte**; aneantizarea, trecerea în tăcere, dorul morţii ca o aspiraţie spre liniştea eternă era prefigurat, anticipat în însăşi preaşezarea dispariţiei percepţiei auditive înainte de a se realiza în expresia lineară a textului transgresarea spre planul interior, cel al „sufletului”. Ambiguizarea astfel indusă prin aşezarea în context a versurilor *Mai departe, mai departe, / Mai încet, tot mai încet* produce o tensiune a sensului poetic, fiind totodată polivalentă; în cumulul ei de înţelesuri se aşază şi referirea la o depărtare care apropie, în mod paradoxal, la o apropiată tăcere care este grăitoare prin puterea ei alinătoare. Totodată, se insinuează în această figură emblematică, fulgurant, un oarecare regret faţă de dispariţia sunetului de dincolo de mai încet, o prefigurare a despărţirii de dulcele dor de moarte, idee care va domina strofa următoare, începând cu interogaţia *De ce taci, când fermecată / Inima-mi spre tine-ntorn?*

Simptomatic şi extrem expresiv mi se pare primul cuvânt al poemului, care localizează poziţia lunii, *peste vârfuri*, deci în înalt, dar determină şi acţiunea, *trecerea lunii* peste tot ce este la înălţime. Aşadar, dintru început, ne situăm poetic într-un deasupra de lumesc. Apoi mişcarea ochiului care percepe „peisajul” coboară, cu implicita privire spre codru, care şi el are un verb al mişcării ondulate, *îşi bate frunza lin*; *luna trece* exprimă de fapt o alunecare, prelungită apoi în unduirea misterioasă şi filtrată a melancoliei cornului: *Dintre ramuri de arin / Melancolic cornul sună*. Tot aşa cum apare, cum pătrunde, în alte contexte eminesciene, lumina de lună *printre* sau *dintre* ramurile arborilor.

De fapt, „mişcarea" perceptibilă din prima strofă are nu numai o lină tendinţă descendentă, ci şi o restrângere treptată a spaţiului, ca şi în poemul *Melancolie,* cum bine sublinia D. Popovici acest din urmă aspect. La început „sufletul poetului este acela care se arcuieşte spre infinitul sugerat de luna care trece peste vârfurile pădurilor, el este acela care se restrânge treptat până când, din întreaga armonie a universului, se concentrează în sunetul izolat al cornului"[13]. În poemul acesta iniţierea prin vedere din primele două versuri se integrează plenar în ceea ce Irina Petraş numea legile *undei* de care ascultă „cosmosul muzical şi luminiscent" al viziunii eminesciene: „Ni se pare caracteristică în cel mai înalt grad această obsesie a liniei ondolante reperată pretutindeni în natură, fie ea privită sau, de cele mai multe ori, *compusă*"[14]. Asupra *undei* şi a lecturii peisajului din *Peste vârfuri* prin cronotopul unduirii voi reveni în contextul analizei matricei stilistice a spaţiului eminescian, corelându-l de un sentiment al destinului. Acum voi adăuga numai că mişcarea descendentă a elementelor naturii din aceste prime două versuri se întoarce prin simbolul cornului (simbol al naturii) într-o revenire a mişcării sunetului, în unduiri care lărgesc cadrul până la fără limite. Luna, codrul, frunza, ramurile, sunetul cornului sunt pentru Eminescu entităţi cuprinse în pierduta *sfântă limbă a naturii*, poate şi de aceea însuşi neologismul *melancolic*, prins între aceste „corpuri" sonore ancestrale, nu are rezonanţe „languroase şi apatice". Tot ce este în ordinea naturii la Eminescu capătă vigoare, are virtuţile şi forţa de a compensa durerile sufletului. Aşa cum antitezele sunt viaţa, tot aşa natura este dătătoare de viaţă, dar şi de moarte, întrucât contrariile trăiesc simultan, nu se exclud în mentalitatea creatoare a lui Eminescu. Între urcare şi coborâre, contururile peisajului sunt molcome, cântările au susurul lin, tânguios. Nota mişcării peisajului din *Peste vârfuri* este liniştită, vie, dar nu tensionată, nu în ritmuri dezlănţuite, mai curând „o notă de mişcare calmă, de freamăt înviorat şi dominat în cele din urmă de glasul cornului", cum spune Şt. Munteanu[15], stilisticianul extrăgând această dominantă a semnificaţiei expresiei şi din structura silabică şi accentuală a verbelor (*trece, îşi bate, sună)*.

Ultima strofă schimbă atmosfera de izolare a poetului în natură din primele două strofe prin forma interogativă a celor două invocări ale cântecului de corn, fapt care mai conduce încă, chiar şi pe cercetătorii actuali, la concluzia că întregul poem este „o poezie de dragoste adresată"[16]. Predecesorul cel mai avizat al acestui punct de vedere este D. Popovici, care vede în strofa finală un dialog, în locul solilocului din primele două strofe, adică presupune că poetul se află în faţa unui personaj: „Un personaj nedefinit, a cărui existenţă ar putea fi o realitate, dar ar putea fi tot atât de bine şi o personificare. Restrângându-ne la forma definitivă a poeziei, am putea presupune cu aceeaşi îndreptăţire că aici poate fi vorba de o

[13] D. Popovici, *op. cit.,* p. 280.

[14] Irina Petraş, *Un veac de nemurire,* Cluj-Napoca, 1989, p. 45.

[15] Ştefan Munteanu, *Stil şi expresivitate poetică,* Bucureşti, 1972, p. 36.

[16] Irina Andone, *Iarăşi şi iarăşi „Peste vârfuri",* în „Revista română", Iaşi, IV, 1998, nr. 1 (11), p. 5. Vezi şi Valeriu P. Stancu, *La poétique des variantes: Peste vârfuri et Odă (în metru antic),* în *Atti del Convegno Internazionale „Mihai Eminescu"*, Venezia, 18 – 20 maggio 2000, p. 122.

femeie iubită, de amintirea unei iubiri fericite, de imaginea reînviată a tinereţii, sau, pur şi simplu, de fericire în general”[17].

Întrebarea finală, îndoielnică în chemare, nu conduce, după opinia mea, la un simplu regret sau la vreo nostalgie legată de apropiatul sau îndepărtatul sfârşit personal al existenţei. Este în această reduplicare de întrebări (*De ce taci, când fermecată / Inima-mi spre tine-ntorn? / Mai suna-vei dulce corn, / Pentru mine vreodată?*) o nedumerire oarecum abstractă, nemarcată de nelinişte, de zbucium ori de sfâşietoare tristeţe, după cum voi încerca sa arăt printr-o analiză semantică contextuală a strofei a treia, confluentă şi cu intuiţia profundă a lui Lucian Blaga, care sublinia faptul că avem, în acest poem, „o melancolie nesentimentală, organic stăpânită, a unui om care nu se complace deloc în prelungirea retorică a stărilor sufleteşti”[18].

Sunetul „dulcelui corn” pare evident pierdut în tăcere, dar îndoiala privind un posibil nou început de estompată (*mai departe, mai încet*) sunare stăruie chiar în întrebare, de unde se insinuează bănuiala că este posibil ca starea de graţie să nu se mai repete. În sensul acesta, imaginea de „fericire în general” la care se referă D. Popovici ca fiind o personificare în dialog cu „vocea” poetului, deci cea supusă întrebării, s-ar putea să fie înţelesul profund al pierderii sunetului „dulcelui corn” şi de aceea acest atent analist al liricii eminesciene a receptat *Peste vârfuri* ca o „poezie a nostalgiei – a nostalgiei fericirii”[19]. Acelaşi D. Popovici observă însă, în altă parte, cu fineţe, că „forma interogativă nu ajută spiritului nostru de investigaţie”, ceea ce înseamnă că presupoziţia pierderii iremediabile şi profund personalizate (*pentru mine*, întărit de improbabilul *vreodată*) a sunetului mângâietor de corn, singura care poate conduce interpretarea spre ideea nostalgiei fericirii, nu este mai întemeiată decât cea opusă ei, pentru că în întrebare se insinuează nu numai retorica negaţie ci şi, poate mai discret, posibilul răspuns afirmativ. Aşadar, interogaţia finală *Mai suna-vei dulce corn, / Pentru mine vreodată?* nu poate fi decodată univoc şi retoric ca având numai înţeles negativ, ci, ca orice interogaţie, incumbă şi o speranţă spre pozitivare.

Ambiguitatea interogaţiei rămâne intactă, dar şi ambivalenţa posibilităţilor de decodare, ceea ce conduce la tensiunea maximă a poeticităţii, din perspectiva ambiguităţii ca trăsătură paradigmatică obligatorie a poeziei, „destinată să stimuleze şi să orienteze capacitatea imaginativă”[20]. Într-o altă definiţie, spaţiul ambiguităţii ar fi „tocmai depărtarea dintre modul disimulat de exprimare şi ceea ce trebuie exprimat, [depărtare care] … lasă loc interpretărilor multiple”. Aceste conceptualizări moderne ale poeticităţii nu-mi par, în esenţă, prea diferite de cerinţa imperioasă pentru poezie a ceea ce Eminescu numea, într-un studiu de tinereţe, încifrarea ideii poetice: „Adevărat cum că poezia nu are să descifreze, ci

---

[17] D. Popovici, *op. cit.,* p. 281.
[18] Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii,* în *Trilogia culturii,* Bucureşti, 1944, p. 407.
[19] D. Popovici, *op. cit.,* p. 266.
[20] Ion Coteanu, *Pentru o definire paradigmatică a literaturii,* în SCL, XXXVI, 1985, nr. 5, p. 388.

din contră are să încifreze o idee poetică în simbolurile şi hieroglifele imaginilor sensibile”[21]. „Hieroglifa” intratextuală a fulgurantei sunări a cornului, dulce şi tot mai înceată, era dezvăluită în strofa a doua ca fiind îndulcirea (în variante „liniştirea”) sufletului cu „dor de moarte”. Aşadar, ceea ce rămâne suspendat în întrebarea finală este, sau poate fi, şi şansa regăsirii acestui alean sufletesc.

Nu cred că este vorba în întregul poem antum[22] *Peste vârfuri* de „o dublă tristeţe, iubirea şi moartea, totodată”[23], cum notează Alain Guillermou despre toate textele variantelor din ciclul *Peste vârfuri*. În unitatea semantică a formei definitive moartea este presimţită, dorită, întâmpinată tocmai ca un balsam înălţător (*sufletul nemângâiet* este singura realitate textuală a unei stări vecine cu autoînduioşarea, suflet care tocmai se lasă copleşit, vrăjit de *dorul de moarte*); cât despre sentimentul de iubire, în forma definitivă a poemului, nimic din aria lui semantică nu se poate justifica în text, neavând nici o marcă textuală concretă ori deductibilă. Pentru integralitatea ciclului de versiuni în care apare motivul cornului, tranşanta credinţă a lui Alain Guillermou privind „faptul că sunetul cornului se leagă de un sentiment de iubire e imposibil de negat” poate fi drastic nuanţată, chiar dacă uneori tulburătoarea sunare de corn seamănă cu emoţionala ivire a semnelor dragostei; vezi, de exemplu, fragmentul publicat de Perpessicius din piesa *Bogdan-Dragoş*, în care un personaj feminin invocă perpetuarea sunetului alinător al cornului şi care este ultima formă manuscrisă a poemului *Peste vârfuri*.

Interpretând poemul, Rosa Del Conte se depărtează oarecum de cantonarea în zona tristei iubiri, ridicând sensul simbolic profund la expresia dorului „în esenţa lui cea mai pură: năzuinţă nu către acest bun sau pentru altul, ci către o «împlinire», pe care noi o căutăm aici pe pământ, fără a ajunge vreodată la ea, căci a o atinge ar însemna a realiza Absolutul”[24]. Erosul extatic sau acea iubire a iubirii „care este o pură năzuinţă, o pură dorire a acelui «*dor*» în care aspiraţia la fericire se identifică cu dorinţa de moarte, glas al unei nelinişti cu adevărat universale, şi pe care o găsim mărturisită cu indefinibilă melancolie în liricitatea «aurorală» a poeziei populare româneşti”[25] din comentariul acestei celebre interprete a lui Eminescu îmi pare mai aproape de strania seninătate a tresăririi sufletului din clipa de graţie care ne uneşte cu moartea, şi care este semnificaţia generală imaginativ simbolică a poemului. Rosa Del Conte subliniază că *Peste vârfuri*, „cel mai înalt şi mai pur cuvânt liric” eminescian, nu este adresat femeii, inima poetului fiind eliberată de amintirea sau de imaginea unei iubite. Cu toate acestea, indefinibila

[21] Mihai Eminescu, *Strângerea literaturii noastre populare*, în idem, *Literatura populară,* Bucureşti, 1977, p. XX.

[22] Maiorescu a ales, pentru ediţia sa, dintre cele şase redactări autonome ale acestui poem, textul variantei publicate de Perpessicius în ediţia academică a versiunilor manuscrise în poziţia a cincea, text reprodus de acelaşi mare editor în volumul I, *Poezii tipărite în cursul vieţii,* Bucureşti, 1939, p. 209.

[23] Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu,* Iaşi, 1977, p. 500.

[24] Rosa Del Conte, *op. cit.*, p. 231.

[25] *Ibidem,* p. 230.

melancolie, receptată şi în lirica populară a dorului, cred că este încă tributară haloului de conotații romantice care privesc moartea ca un sfârşit, ca o despărțire învăluită în durere. Dimpotrivă, în acest poem eminescian, dorul de moarte, ca şi moartea mioritică, este împlinire, „alinare" a neliniştilor existențiale, înălțare aureolată de împăcare. Intuiția analistei se dovedeşte însă profundă, citând un scurt text inventat despre romantismul eroic, text în care iubirea de absolut, dintr-o exigență totală de unitate, impune omului renunțarea la finitudine, îi îngăduie să cuprindă totul şi să se piardă în el, cu condiția de „*a vedea dizolvat în întreg însuşi eul său*" (subl. n.).

Dacă este iubire extatică în *dorul de moarte,* este acea nelămurită aspirație spre Absolut, dar nu plâng în notele cornului „neîncetatele morți, eterna *trecere* a universului"[26], cum crede Rosa Del Conte, contrazicându-şi premisele propriei interpretări, din moment ce încheie: „şi durerea iubirii poate deveni o formă de cunoaştere, ca experiență a timpului, şi să ne ducă la o mai înaltă revelație a ființei".

„Dulcea jale", muzica cornului care mângâie şi vibrează de voluptatea durerii, este uneori, în alte texte, mai ales în contextele postume, cântarea de corn. În analiza variantelor poemului şi a altor manuscrise în care apare motivul cornului se poate justifica tristețea morții şi poate chiar sentimentul unei iubiri melancolice care induce, cum vom vedea în textele care cuprind versuri ca: *Sună-mi, sună pân' la moarte / Melancolic glas de corn* sau *Întristând adânc de moarte / Sufletu-mi nemângâiet*. Aceste ultime versuri sunt, în ele însele, prin expresie, chiar rupte din unicitatea semantică a întregului text din care provin, în totală contradicție cu versurile emblematice ale textului antum: *Sufletu-mi nemângâiet / Îndulcind cu dor de moarte.*

Totodată, *Peste vârfuri* nu este numai „muzică a morții", trezirea „ispitei morții" dincolo de depărtarea sunetelor vrăjite ale cornului sau tresărire înfiorată la gândul posibilei reînnoiri a „momentului excepțional de comunicare cu moartea"[27], cum inspirat scrie I. Negoițescu, pentru că autorul citat nu se poate totuşi izbăvi de conotația plânsului şi a morții văzute ca cel mai mare rău, din moment ce puterile elementelor naturii, care sunt trepte spre chintesența sunetului de corn, sunt „malefice". Dominanta semantică este, dimpotrivă, alinarea „sufletului nemângâiet", fermecarea ce vine din trecerea în înalt a lunii, din blândul freamăt al codrului, din magica cântare a cornului, care toate sunt *dorul de moarte.* (Formularea cea mai limpede este în varianta: *Sufletu-mi nemângâiet / Liniştind cu dor de moarte*). Este, prin reverberarea aşteptării din strofa finală (retorica şi forma interogativă a acestor propoziții „rupe" visarea), incertitudinea reîntâlnirii cu „vraja clipelor în care conştiința se topeşte în aspirația spre marea şi izbăvitoarea tăcere"[28] sau şi mai bine zis este, dincolo şi prin moarte, mai ales, această dorință de topire în marele mister şi în *sfânta limbă a naturii*, limbă pierdută când înțelepciunea *are aripi*

[26] *Ibidem*, p. 232.

[27] I. Negoițescu, *op. cit.*, p. 143-144, 157.

[28] Ştefan Munteanu, *op. cit.*, p. 224. Vezi tot capitolul *Individualitate stilistică şi structură artistică*, p. 223-235.

de ceară, întrezărită aici ca o „vrajă a morții", în golul-plin al îndoielnicei viitoare împlinirii, cea de după stingerea farmecului, fulguranta armonizare dinăuntrul sufletului cu momentul desprinderii de lume, din abia începuta tăcere a dulcelui corn. Nu este altceva decât un poem al clipei de singurătate împlinită, extaz al pătrunderii adevărurilor ultime, al marii împăcări, revelația dorului de aneantizare a ființei, de reîntoarcere în neființă. S-a observat cu dreptate „setea de contopire cu eternitatea neființei"[29], dar, încă o dată, alinarea actualizată în gerunziul „îndulcind" şi asocierea lui cu dorul de moarte primesc aici înțelesul unei presupuse tristeți, exprimând, după Şt. Munteanu, „ideea de profundă şi sfâşietoare consolare". După opinia mea, sensul acesta de durere sufletească este inexistent textual.

Atmosfera poemului şi cadrul lui natural sunt, dimpotrivă, pătrunse de aprehensiunea „păcii eterne", stare ce nu incumbă nimic tenebros, nimic sfâşietor, pentru că sunetul cornului nu este numai o „muzică a morții", moartea ca liman, ca linişte, ci, chiar mai mult, şi o muzică a vieții: *Căci la sunetul de corn / Toate-n viață se întorn*. *Inima* (ca sinonim popular al gândului) *fermecată se întoarce* (verb semnificativ, totodată rimă reprezentativă, cum s-a observat[30]) spre sunetul cornului, e adevărat, în ultima clipă dinaintea tăcerii, ceea ce transgresează atmosfera de ireal, de visare din primele două strofe; rămâne însă posibilitatea împlinirii, în visarea, acum trează, a gândului, adastă ceva totuşi întrezărit, un fel de contur vag al amintirii, dorul spre neființă este şi vine invers față de sunetul cornului, dintr-un „mai aproape, mai aproape", stare ce nu e departe de tăcere, dar nici proiectată în nelinştea tenebroasă a morții din universul liric al romantismului. Pe o altă cale de analiză, Irina Petraş, care pune şi peisajul eminescian sub cupola *undei,* emblematic cronotop al lirismului marelui poet, atingea înțelesul pe care îl văd în exclamația proiectată în dubiu din finalul poemului *Peste vârfuri*: „Absența, lipsa, «ne-sațul» constituie marca peisajului eminescian. *Unda* va da posibilitatea aşteptării acestei împliniri. Numind curgerea ea promite şi fără sfârşitul în ne-limitele căruia se poate spera o împlinire. Natura la Eminescu e un loc pentru vis, ea însăşi *visată"*[31]. Sunetul mângâios, fermecat şi dureros al cornului mi se pare unul dintre marile vise eminesciene.

Institutul de Lingvistică şi Istorie Literară
„Sextil Puşcariu"
Cluj-Napoca, str. E. Racoviță, 21

---

[29] *Ibidem*, p. 226.
[30] Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene,* Bucureşti, 1982, p. 39.
[31] Irina Petraş, *op. cit.*, p. 38.